Веселов, А. А. Формирование московских сообществ художественой интеллигенции (середина XIX — 20-е гг. XX в.) / А. А. Веселов, Э. Б. Ершова // Российские и славянские исследования: науч. сб. Вып. 6 / редкол.: А. П. Сальков, О. А. Яновский (отв. редакторы) [и др.]. — Минск БГУ, 2011. — С. 27 – 36

А. А. Веселов, Э. Б. Ершова

ФОРМИРОВАНИЕ МОСКОВСКИХ СООБЩЕСТВ ХУДОЖЕСТВЕНОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ (середина XIX — 20-е гг. XX в.)

Российская художественная интеллигенция, включающая в себя художников, скульпторов, актеров, режиссеров, композиторов и других творцов искусства, начала свое активное развитие в XIX в., создавая постепенно свою национальную идентичность всех народов России. Формирование союзов художественной (или — творческой: в статье использованы оба понятия, имеющие синонимичное значение, для того, чтобы избежать тавтологии в тексте) интеллигенции в России было чрезвычайно сложным и уникальным: от любительских художественных кружков середины XIX в. до профессиональных союзов начала XX в. Наиболее активно их создание шло в Москве и Петербурге. Москва наравне с Санкт-Петербургом (а зачастую и превосходя его) была средоточием культурной жизни России. Проблема формирования сообществ художественной интеллигенции фактически мало изучена по своим различным параметрам: хронологическим рамкам, региону, содержанию деятельности. При этом, безусловно, есть отдельные публикации, но комплексного исследования проведено не было. Однако тема актуальна, так как в новом столетии в среде творческой интеллигенции продолжаются сложные процессы: распадались и продолжают распадаться бывшие в СССР Союзы художников, композиторов, кинематографистов, возникают новые объединения, различные группы. Многое сравнимо с событиями рубежа XIX—XX вв.

В процессе формирования союзов творческой интеллигенции можно выделить четыре этапа: 1) 1840—1870-е гг.: период появления первых обществ и кружков просветительского характера. Их специфика состояла в охвате небольшой элитной части интеллигенции. Они имели целью улучшение материального положения и организацию правовой защиты деятелей литературы и искусства; 2) 1870—1890-е гг.: создание первых независимых художественных объединений. Начало этому процессу положило Товарищество передвижных художественных выставок, которое нарушило выставочную монополию императорской Академии Художеств. Появились объединения, где нормой стали коммерческие и правовые аспекты их существования; 3) 1890—1917 гг.: наивысший расцвет объединений творческой интеллигенции, когда в Москве действовало около 63 художественных обществ и союзов. Активное участие в них принимали художники разных направлений и творческих ориентаций — реалисты, академисты, импрессионисты, символисты, экспрессионисты, постимпрессионисты, представители молодого авангарда (кубисты, лучисты, футуристы, супрематисты, живописные и геометрические абстракционисты школ К. С. Малевича, В. В. Кандинского); 4) 1917—1920-е гг.: общества данного периода были лишь продолжателями тенденций, заложенных ранее. Это время серьезного кризиса, вызванного как внутренними противоречиями в среде объединений, так и внешними факторами. Творческие общества пытались объединить накопленные традиции прошлых лет и новые революционные веяния. Однако революционное время требовало от интеллигенции четких политических акцентов в их деятельности. Насколько это было выполнимо, остается пока не до конца изученным.

Веселов Александр Александрович — аспирант кафедры истории и политологии Государственного университета управления; **Ершова Эльвира Борисовна** — профессор кафедры истории и политологии Государственного университета управления, действительный член Академии гуманитарных наук, доктор исторических наук, профессор

Первым сообществом творческой интеллигенции по профессиональному признаку следует признать «Московское художественное общество». Общество возникло на основе так называемого «Натурного класса» — кружка художников и любителей, собиравшихся на квартире выпускника Академии Художеств А. С. Ястрибилова в 1843 г. В числе его первых членов были живописцы А. С. и В. С. Добровольские, И. Т. Дурнов, а также скульпторы Ц. Бианки и И. П. Витали. При поддержке московского генерал-губернатора князя Д. В. Голицына вскоре удалось привлечь к кружку богатых покровителей и придать ему законный статус [2, с. 135].

Из числа «подписчиков» избрали трех директоров: генерал-майора М. Ф. Орлова, адъютанта генерал-губернатора Ф. Я. Скорятина и историка А. Д. Черткова. Такой состав был вполне оправдан. В николаевской России в соответствии с цензурными уставами 1828 и 1836 гг. только государственные чиновники высокого ранга могли курировать деятельность общественных организаций, в том числе и Московского художественного общества. Показательные перемены произошли с обществом в 1848 г. после революционных событий в Европе. Николаю I, несмотря на все меры полицейского характера, не удавалось ликвидировать нарастающий революционный протест внутри страны. По распоряжению императора, главой МХО был назначен сам московский генерал-губернатор, а его первым председателем стал князь Д. В. Голицын. В таких условиях члены общества даже не пытались заниматься какой-либо деятельностью, кроме как творческой и образовательной. Согласно уставу, утвержденному 1 октября 1843 г., целью общества провозглашалось «образование художников живописи и ваяния» (в редакции 1865 г. — «<...> живописи, ваяния и зодчества <...>»), распространение художественных познаний и воспитание «вкуса к изящному». При обществе было создано «Московское училище живописи и ваяния» [7, л. 8 об.].

Главной задачей общества стало поддержание состоящего при нем училища, расширение его прав и повышение статуса. Члены общества занимались сбором средств на содержание училища и добились государственной субсидии, которая в 1843 г. составила 6 тыс. руб. (по тому времени достаточно большая сумма). Наряду с этим, в разные годы училищу были завещаны именные капиталы: Д. Д. Шереметского, С. М. Третьякова, князя В. А. Долгорукого, Д. П. Боткина, В. Г. Перова, К. А. Попова [2, с. 135]. Благодаря усилиям членов общества в училище были собраны лучшие художественно-педагогические силы Москвы. Правда, выставки, проводившиеся членами МХО, носили скорее эпизодический характер. В них наряду с учениками участвовали преподаватели и приглашенные художники. Ситуация изменилась лишь к 1860-м гг. Череда реформ не могла обойти творческую интеллигенцию.

В то же время в Москве зарождалось Московское общество любителей художеств (МОЛХ). Его целью провозглашалось не просто «содействовать распространению и процветанию художеств», что также хорошо прослеживалось и у МХО, но и «<...> обеспечить талантливых и трудолюбивых художников после выхода их из художественных заведений; сблизить любителей с художниками и положить основание Московской художественной галереи». Это и стало основным направлением деятельности МОЛХ на момент его основания. Была устроена постоянная выставка картин, которая, по существу, явилась первой в Москве публичной художественной галереей. Благодаря усилиям ряда художников и меценатов, на выставке впервые экспонировались для московской публики такие картины, как «Явление Мессии» А. А. Иванова, «Тайная вечеря» Н. Н. Ге. Здесь были развернуты экспозиции русских отделов лондонской и парижской всемирных выставок, а в 1868 г. состоялась обширная выставка портретов российских знаменитостей из частных собраний [2, с. 121]. При этом МОЛХ не было еще коммерчески ориентировано и функционировало в основном за счет государственных средств. Формально общество находилось под «августейшим покровительством великой княгини Марии Федоровны», что также во многом определило его цели.

В целом творческие художественные объединения с момента возникновения занимали важное место в культурной жизни Москвы середины XIX в. У них наметились общие струк-

турные элементы: а) цели и задачи; б) формы деятельности; в) организационные принципы построения: добровольное членство, материальное участие членов в создании имущественной основы организации, активное участие членов в управлении ее делами и т. п. Прежде всего творческие художественные общества брали на себя лишь присущие им идейно-творческие задачи. Иные цели творческими объединениями на тот момент не ставились.

Важной вехой в формировании сообществ творческой интеллигенции стал 1870 г. На фоне общей либерализации общественной жизни в стране в ноябре 1869 г. московские художники Л. Л. Каменев, Г. Г. Мясоедов, В. Г. Перов, И. М. Прянишников, А. К. Саврасов и В. О. Шервуд обратились к членам петербургской артели художников с предложением организовать «Товарищество передвижной выставки», которое было бы независимо от «всех других поощряющих искусство обществ» и, в первую очередь, от Академии художеств. Тем самым демонстрировалось стремление к независимости и представлению своего творчества широким массам. После долгих согласований министру внутренних дел был направлен проект устава и прошение об учреждении товарищества. В уставе, утвержденном общим собранием 2 ноября 1870 г., была указана цель общества: «<...> устройство, с надлежащего разрешения, во всех городах империи передвижных художественных выставок, в видах: а) доставления жителям провинций возможности знакомиться с русским искусством и следить за его успехами; б) развития любви к искусству в обществе; в) облегчения для художников сбыта их произведений». Последний пункт был особенно важен. В уставе общества четко ставился вопрос о коммерческой заинтересованности художников в сбыте своей продукции. Это было новшество, которое привнесли передвижники. Высшим органом товарищества считалось общее собрание членов, собираемое не реже одного раза в год. Практические вопросы организации выставок возлагались на избираемое общим собранием правление, которое состояло из двух отделений: петербургского и московского. В первый состав правления в Москве вошли Г. Г. Мясоедов, В. Г. Перов и И. М. Прянишников в качестве кандидата. В Москве первая выставка открылась в апреле 1872 г. в залах Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В числе сорока семи работ экспонировались картины Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе», А. К. Саврасова «Грачи прилетели», В. Г. Перова «Охотники на привале», портреты кисти И. Н. Крамского [2, с. 298]. Выставка имела большой резонанс и воспринималась современниками как воплощение новой эстетической программы. По подсчетам С. Н. Гольдштейна, ее коммерческий успех составил около 23 тыс. руб., а чистый доход товарищества — около 4 тыс. руб. Сделать шаг вперед в развитии русского искусства помогла сама действительность, «нарастающее в России народное демократическое движение, на гребне которого поднялось и искусство. Сочетание уже во многом сложившихся буржуазных отношений и незаурядной демократической энергии, наличие в России широких народных слоев, еще психологически не подчинившихся капитализму, дало этим художникам неповторимо удобную позицию, обеспечило их завоевания» [4, с. 22].

Другим явлением стало возникновение сообществ творческой интеллигенции, не имевших формального статуса и сохранявших внутреннюю конфиденциальность своих собраний. Ярким примером был «Кружок «СРЕДА». Только после 25-летнего юбилея общества в 1912 г. Московская городская управа настояла на получении кружком официального статуса. Кружок был задуман как художественный клуб, где еженедельно проводились рисовальные вечера, устраивались музыкальные концерты и литературные чтения. Ему предшествовали «художественные пятницы», устраивавшиеся в начале 1880-х гг. членами МОЛХ, а затем — «субботы», организуемые усилиями К. С. Шиловского — актера, литератора и скульптора. В 1886 г. эти начинания стали затухать, а инициатива перешла в руки коллекционера В. Е. Шмаровина, который устраивал у себя вечера по средам. Вскоре к «шмаровинцам» присоединились члены кружка К. С. Шиловского и передали им шуточные реликвии своих «суббот» — бубен и гимн «Недурно пущено» [2, с. 289].

К концу первого года существования этих вечеров по инициативе С. С. Голоушева (Сергея Глаголя) кружок получил название «СРЕДА». Он же подготовил устав и предложил официально заявить о себе. Однако члены кружка предпочли сохранить интимность своих собраний и ограничились принятием совместного письменного постановления, в котором определили порядок продажи рисунков, размер взносов. Все рисунки, выполненные на «средах», регистрировались, поступали в фонд кружка и могли быть проданы приглашенным гостям или через аукционы, выставки или художественные магазины: 20 % от вырученных денег поступали в фонд кружка, остальная сумма причиталась автору. У истоков «сред» стояли художники Н. А. Богатов, Н. А. Клодт, К. А. Коровин, И. И. Левитан, С. А. Степанов, С. И. Ягужинский, критик С. С. Голушев, актер А. П. Ленский, писатель В. А. Гиляровский. Среди частых гостей кружка были Ф. И. Шаляпин, В. Ф. Комиссаржевская, М. А. Лохвицкая, Н. А. Обухова, И. А. Бунин, К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, М. А. Волошин, В. И. Суриков, Н. Н. Карамзин, А. Е. Архипов, А. М. Васнецов. В 1888—1889 гг. кружок проводил совместные вечера с Обществом искусства и литературы, которое в дальнейшем сосредоточилось на театральной деятельности [2, с. 289]. Из этого следует, что для творческих объединений, не имевших формального статуса, главным приоритетом было объединение единомышленников, а конкретная профессиональная специализация начала проявляться позже.

Эпоха великих реформ Александра II открыла следующую страницу в истории формирований профессиональных сообществ творческой интеллигенции. Новое качество общественной жизни создало поле для становления новых структур. Прибежищем коммерческих принципов в искусстве стало «Товарищество передвижников». Большое значение имело и появление неформальных кружков, что было абсолютно немыслимо в предшествующий период.

Самым насыщенным периодом в формировании сообществ художественной интеллигенции явился рубеж XIX—XX вв. Здесь, по мнению И. Купцовой, можно наблюдать «асинхронность культурного и политического развития России» [4, с. 37]. Культура рубежа столетий и начала XX в. отразила в своем развитии сложность и противоречивость эпохи, полной острейших социальных конфликтов и политических битв, которые привнесли в сознание интеллигенции новые черты и особенности. Наибольшее влияние на культурный процесс в это время оказали российская модернизация, революционный подъем, кризис православной церкви и так называемая «эстетическая революция». Безусловно, политические события оказали влияние на художественное творчество, но не меняли направленности его развития.

Интересная тенденция этого времени — появление объединений, которые в качестве главной цели ставили разрушение элитарности искусства. Ярким примером стало Московское товарищество художников (МТХ). Оно было основано кружком выпускников Московского училища живописи, ваяния и зодчества осенью 1893 г. Товарищество имело выборное правление в составе: председателя В. А. Симова, секретаря Д. И. Киплика и членов В. И. Комарова, В. Н. Мешкова и Ф. И. Рерберга. Одной из главных задач для товарищества было проведение «народных выставок». Их устроители стремились «избежать дилетантизма, характерного для периодических выставок Московского общества любителей художеств» [2, с. 130], и, в то же время, преодолеть цеховую замкнутость, сложившуюся к тому времени у «Товарищества передвижных художественных выставок». В уставе впервые в истории объединений закреплялся демократический принцип приема новых членов. В отличие от передвижников, где для вступавшего требовалась рекомендация совета, в МТХ новые члены принимались по личному заявлению путем тайного голосования на общем собрании. Экспонаты для выставок принимались также на общем собрании всех членов товарищества.

Формально серия «народных выставок» устраивалась для «пропаганды искусства» в массах. С этой целью многим художникам, в том числе И. О. Поленову, И. Е. Репину и В. А. Серову, были заказаны картоны на исторические и библейские сюжеты. Важное значение имело также декоративно-прикладное искусство. Художественная керамика, майолика, вы-

шивка, ковры, эскизы мебели стали постоянной принадлежностью выставок товарищества. Идея проведения «народных выставок» была присуща МТХ лишь на этапе формирования товарищества. В дальнейшем эта идея не получила развития. На это есть объективное объяснение. Художественная интеллигенция рубежа XIX—XX вв. была малочисленной группой. По подсчетам Л. К. Ермана, использовавшего данные «Первой всеобщей переписи населения Российской империи 1897 г.», интеллигенция составляла 263,6 тыс. чел. На долю художников, музыкантов, актеров приходилось 18,2 тыс. чел., а литераторы, объединенные в группу с учеными, составляли 3,2 тыс. чел. Исследователь О. Н. Знаменский насчитывал около 15 тыс. деятелей литературы и искусства. С. Волков называл следующие цифры: к 1910 г. было 2,5 тыс. литераторов, 1,5—2 тыс. художников, в том числе и архитекторов [4, с. 22]. Большая часть деятелей литературы и искусства проживала в Москве и Петербурге. Таким образом, несмотря на небывалый рост творческих объединений на рубеже веков, говорить о масштабном вовлечении интеллигенции в культурно-общественную жизнь эпохи нет оснований. Культура сообществ творческой интеллигенции все равно оставалась элитарной. Естественно, что на этом фоне серия «народных выставок» успеха не имела.

Московское товарищество художников было не единственным обществом, организованным с целью продвижения так называемого «независимого искусства». В 1901 г. в Москве образовалась группа «36 художников». Они противопоставили себя передвижникам, выступая против сложившегося в ТПХВ неравноправного положения молодежи. В то же время они расходились по организационным вопросам с «мирискусниками», в частности возражали против диктата С. П. Дягилева при формировании выставок. Интересно, что при этих разногласиях конфликта между объединениями не было. Протест московской молодежи воспринимался как должная критика. Сам С. П. Дягилев писал о своих оппонентах: «Московская публика с первого же дня отнеслась к предприятию «36» с единодушным одобрением и была права, ибо иначе и нельзя отнестись к ровному и спокойному подбору симпатичных и некрикливых работ наших истинно русских пейзажистов <...>» [2, с. 350].

В течение двух лет выставки проводились без жюри, что предполагало полную свободу творчества их участников. В них (общая численность) участвовал 41 художник, в том числе А. М. и В. М. Васнецовы, М. А. Врубель, С. В. Иванов, Н. А. Клодт и др. Общество «36 художников» было организовано как временное выставочное объединение. Такая форма сообществ — важная отличительная черта рассматриваемого периода. В 1903 г. на основе «36» был образован Союз русских художников и 16 декабря этого года принят устав союза, ставивший целью «содействовать распространению произведений русского искусства и обеспечить членам Союза сбыт их художественных произведений» [8, л. 3]. Во многом с момента принятия устава можно говорить о начале функционирования любого сообщества творческой интеллигенции.

В начале XX в. распространение получили не только сообщества художников, но и другие профессиональные объединения. Артель художников-гончаров «Мурава» объединяла знатоков гончарного дела, технологов и художников-керамистов, скульпторов и графиков. Она была создана в 1904 г. Общие собрания проходили под председательством попечителя артели присяжного поверенного А. В. Иванова. Члены артели пропагандировали архитектурную керамику (в особенности майолику) и керамическую скульптуру, стремились расширить художественные возможности керамики, исследователи разрабатывали новые технологические приемы. В своем творчестве они ориентировались на изразцы древней Руси и стремились к сочетанию древнерусских мотивов с современными архитектурными формами [2, с. 138].

Этот интерес можно объяснить конкретными историческими причинами. Рубеж XIX—XX вв. являлся переломным для России. Экономические подъемы и кризисы, проигранная русско-японская война 1904—1905 гг. и революция 1905—1907 гг. обеспечили небывалый всплеск патриотизма в обществе и, как следствие, — возрастание интереса к собственной истории и культуре. В архитектуре этот принцип был заключен в стиле модерн. Важным

эстетическим принципом модерна являлась установка на языковую множественность. Модерн был чрезвычайно отзывчив и ориентирован на все явления прошлого. Отмеченное свойство свидетельствует о так называемом «историзме» стиля модерн.

В мастерскую артели за первый год поступило более ста заказов. Несмотря на экономический кризис 1904 г., буржуазия достаточно окрепла. В мастерской артели выполнялись прикладные заказы: «...облицовка домов художественной майоликой; изразцы, панно, скульптура, черепица... Печи, фризы, камины, иконостасы, киоты, надмогильные памятники. Садовая керамика: фонтаны, вазы, скамьи, балюстрады, цветочные горшки, ажур для клумб» [2, с. 138]. Наиболее крупные работы «Муравы»: майоликовые фризы на доме Перцовой у храма Христа Спасителя, на особняке Казакова на Спасско-Садовой, на аптеке Рутковского на Тверской.

Появление в 1904 г. артели «Мурава» привело к неоднозначным результатам. С одной стороны, история становления общества показала, что профессиональные сообщества творческой интеллигенции могли быть свободны для творчества. Артель интенсивно осваивала все художественные стили и формы, делая при этом акцент на модерн. Члены артели активно включились в мировую творческую жизнь, выступали на крупнейших международных выставках. С другой стороны, русская культура еще со времен Петра I имела поддержку государства. Даже передвижники, несмотря на определенную экономическую независимость, прибегали к этой поддержке. С переходом к новой системе экономических отношений роль регулятора творческого процесса перешла к потребителю художественных ценностей. Это привело к коммерциализации искусства и его переориентации на буржуазию.

Интересным феноменом стало появление женских творческих сообществ. В Москве организовалось Московское общество художниц, объединившее и профессионалок, и любительниц живописи. Учредительное собрание состоялось в мае, а первое общее собрание — в октябре 1914 г. К началу 1915 г. оно объединяло 36 действительных членов. В 1915 г. при обществе была открыта художественная студия, в которой дважды в неделю проводились занятия. В другие вечера заслушивались доклады по вопросам современного и классического искусства (так, 18 марта 1915 г. художник и публицист А. В. Грищенко прочитал доклад «Почему и как мы подошли к русской иконе») [2, с. 120]. По пятницам обществом устраивались семейные вечера. Появление такого рода творческого объединения объяснялось двумя факторами. Во-первых, бурное развитие женского образования в России способствовало росту творческой активности слабого пола. В конце 90-х гг. XIX — начале XX в., благодаря усилиям демократической интеллигенции, росло число женских гимназий и других средних женских учебных заведений. В связи с возросшим спросом на педагогические кадры расширилось количество педагогических классов при гимназиях, выпускницы которых получали право преподавания в начальной школе и прогимназиях. Во-вторых, обстоятельства Первой мировой войны произвели поистине революционные изменения в положении женщин. В. Н. Кулик считала: «То, за что боролись несколько поколений суфражисток и феминисток, свершилось! Женщина из «хранительницы домашнего очага» превратилась в полноправную «рабочую лошадку» [3, с. 237]. И многие женщины нашли себя на творческой стезе. Газета «Новое время» отозвалась о выставке Московского общества художниц 26 декабря 1914 г.: «“Московское общество художниц” — это накипь после все-таки бунтовавшей в свое время “Передвижной”, слегка подмешанная вульгарными правилами западного импрессионизма: голубенький воздух, целые краски... Но если у “Передвижной” была в прошлом борьба, вызов, брошенный академии уходом не желавших подчиняться изжитому классицизму молодых, то у этих не было никакого искания... Это — эклектики. Взяли готовые, нравящиеся публике приемы от всех течений и приспособили их к выделыванию хорошеньких картинок... Единственный больной нерв этих художников — боязнь не понравиться» [5, с. 4].

История образований творческих объединений в эти годы была бы не полной без освещения абсолютно нового направления в русской культуре, получившего название «беспредмет-

ного» искусства. Благодаря завоеванию новой свободы — автономии абстрактных форм, пластика беспредметности утверждала свое превосходство (отсюда и термин — «супрематизм») над старой живописью, «рабой внеживописного мира». По словам А. Накова, «вырвавшись в новое пространство, освободившись от порабощения сюжетом (повествованием) и предметами (то есть иллюстративным реализмом), новая живопись считала необходимым сформулировать свои собственные законы, установить порядок, который был бы применим только к ней» [6, с. 10]. Несмотря на большое количество выставочных объединений «беспредметников», самих создателей и пропагандистов этого искусства было не так уж много. Прежде всего, это Михаил Ларионов и Константин Малевич. Их единомышленниками являлись Н. М. Давыдова, В. Е. Татлин, И. В. Клюн, М. И. Меньков, В. Е. Пестель, Л. С. Попова, О. В. Розанова, Н. А. Удальцова, М. В. Матюшин, Р. О. Якобсон, А. П. Архипенко.

Важным обстоятельством можно считать и географическую условность самих объединений «беспредметников», которые не ассоциировали себя с определенной средой. Одни и те же художники создавали объединения в различных городах. Ярким примером является Давид Бурлюк. В 1908 г. вместе с В. Бурлюком и Б. Лившицем в родовом имении Чернянка в Крыму он основал первое литературно-художественное объединение кубофутуристов «Гилея». В 1910 г. общество вместе с Д. Бурлюком переехало в Москву. Помимо основателей «Гилеи» в него входили Н. Бурлюк, Е. Гуро, В. Каменский, А. Крученых, В. Хлебников, В. Маяковский и др. «Гилея» является самой ранней и самой радикальной футуристической группировкой в России. В марте 1913 г. объединение «Гилея» вошло в состав «Союза молодежи» в Петербурге [2, с. 43]. Именно в составе основного ядра «Союза молодежи» Д. Бурлюк стал хорошо известен петербургской публике. В 1911 г. в Москве он вместе с М. Ларионовым создал общество «Бубновый валет». Название общества, по мнению организаторов, символизировало «молодость и страсть», хотя носило эпатажный характер, и демонстрировало различные новаторские устремления московской творческой молодежи. Во многом это явление было связано с появлением в творческой среде такого понятия, как космополитизм. Развитие цивилизации привело к тому, что культурная жизнь России в XX в. сосредоточилась преимущественно в крупных городах — Москве и Петербурге. По словам М. Хайдеггера: «...город — центр культурного развития — приобрел черты «города вообще», «мирового города» со стандартным, стертым лицом» [9, с. 115]. На этом фоне «беспредметники» объявили себя художниками, стоящими выше всякой среды. Скорее всего, с урбанистичностью связан космополитизм культуры XX в. — появление новой наднациональной культуры.

В Москве одним из самых успешных проектов «беспредметников» можно назвать выставочное объединение «Ослиный хвост». Название было связано с нашумевшим случаем в парижском салоне независимых в 1910 г., когда группа мистификаторов выставила картину, «написанную» ослом при помощи хвоста, и опубликовала соответствующий манифест от имени мифического художника Боронали. Под этим названием в 1911—1912 гг. выступала группа художников, примкнувших к М. Ф. Ларионову после выставки «Бубновый валет». Выставочное объединение открылось 11 марта 1912 г. в Москве [2, с. 27]. Центральное место на выставке заняли картины Н. С. Гончаровой. Широкий резонанс вызвал цикл «Четыре евангелиста», выполненный наподобие иконостаса, и лубочные изображения святых. Цензура сочла показ этих картин кощунственным. М. Ф. Ларионов выставил серию «солдатских» картин: «Отдыхающий солдат», «Развод караула», «Утро в казарме». К. С. Малевич выступил с жанровыми картинами «Похороны крестьянина», «Работа на мельнице», «Человек с мешком». Обращение к крестьянской и солдатской тематике, к городскому фольклору, к таким формам народного искусства, как лубок или вывеска, составляло основу эстетической программы группы «Ослиный хвост». В обширной газетной критике на эти произведения преобладала ироническая интонация, осуждалась «грубая сюжетика» и «неряшливый» живописный стиль, характерный для ларионовской группы. М. Волошин писал о выставке: «Дерза-

ния Ослиных хвостов главным образом литературные, и скорее их можно оценить при чтении каталога, чем при взгляде на картины» [1, с. 314]. Однако выставку посетило 8 тыс. чел.; были проданы 14 работ на сумму более 10 тыс. руб. Это был явный коммерческий успех и широкий общественный резонанс выставочного объединения «Ослиный хвост».

Главным российским объединением «беспредметников» должно было стать, по замыслу К. Малевича, общество художников «Супремус» в Москве. Идея его создания с одноименным журналом зародилась после выставки «Ноль — десять» в декабре 1915 — январе 1916 г. [6, с. 34]. Она ознаменовала переход к беспредметному искусству и супрематизму. Ядро задуманного общества должны были составлять, кроме К. Малевича, Н. М. Давыдова, И. В. Клюн, М. И. Меньков, В. Е. Пестель, Л. С. Попова, О. В. Розанова, Н. А. Удальцова, М. В. Матюшин, Р. О. Якобсон, а также скульптор А. П. Архипенко. Планы общества обсуждались вплоть до весны 1917 г. Общество «Супремус» К. Малевич замышлял как «новое государство» живописи. Отсюда вытекали и обязанности: новое «государство живописи» должно было ввести правила поведения, некий самостоятельный свод законов. К. Малевич требовал от нового художника «знать теперь, что и почему происходит в его картинах». В то же время он предлагал новые законы, определяющие беспредметное творчество: «...искусство — это умение создать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношений форм и цвета и не на основании эстетического вкуса красивости композиции построения, а на основании веса, скорости и направления движения» [6, с. 10]. Супрематизм К. Малевича явился завершением той краткой, но весьма бурной эволюции, которую совершило русское искусство в начале XX в. Общество «Супремус» не было создано из-за организационных трудностей, оно уже не могло вписаться в новые революционные реалии. Осенью 1917 г. группа К. Малевича заняла ведущее положение в обществе «Бубновый валет» и участвовала в его последней выставке.

С этого времени выставочные залы России распахнули двери для новых течений европейского искусства — импрессионизма, символизма, фовизма, кубизма. Новые тенденции проявились в связи с обострением во втором десятилетии XX в. социально-экономического кризиса, который поставил вопрос о существовании всего «старого порядка» в целом. Особенно остро эта проблема встала для творческой интеллигенции. По мнению А. Накова, это была определенная форма «самоспасения» старой психоидеологии: спасение в «абсолютных» нормах законов физики, геометрии, оптики, переведенных на язык искусства (супрематизм), и «спасение» в форме крайне субъективного, мистического «одушевления» этих же законов и их «чистой» выразительности (экспрессионизм)» [6, с. 70].

Сложившаяся в России после февраля 1917 г. ситуация привела к распаду большинства творческих объединений. В интересах защиты своей деятельности актеры, музыканты, художники вынуждены были объединиться в профессиональные союзы уже на принципиально новой основе. Так возникли союзы театральных служащих, актеров, оркестрантов, художников. Союзы эти были немногочисленными и поначалу не связанными между собой. Это были скорее попытки сочетать дореволюционные принципы кружков творческой интеллигенции с новыми революционными веяниями. Цели и задачи этих организаций были разными по своей сути: если профсоюзы работников искусств стремились всевозможными средствами защитить право деятелей культуры на творчество, помочь им в обеспечении сносных бытовых условий жизни, получении средств к существованию, то Союз деятелей искусств стремился определиться прежде всего как независимая от власти организация, которая могла бы взять в свои руки все художественное «устроение страны». Найти какое-либо общее основание для объединения творческая интеллигенция так и не смогла фактически до 1919 г., когда постановлением сверху все союзы работников искусств были объединены во Всероссийский профессиональный союз работников искусств (Всерабис). Однако до объединения все профессиональные союзы действовали самостоятельно и пытались выработать свою линию действий в условиях Гражданской войны. От политической

лояльности интеллигенции во многом зависела элементарная возможность ее выживания. Множество творческих союзов нуждались в материальной поддержке, ибо в военных условиях зарабатывать было не просто: заказчики и покупатели из состоятельных слоев уезжали либо туда, где формировалась Белая армия, либо вообще за границу.

Творческая интеллигенция стала объединяться в профессиональные союзы по интересам и направлениям творчества, тем самым помогая себе выдержать суровые условия жизни в России. Интересна в этом плане история общества «Изограф» (Профессиональный союз художников живописи, скульптуры, гравюры, декоративного искусства — согласие художников Москвы «Изограф»). С самого своего возникновения в 1917 г. члены общества ставили целью защиту профессиональных интересов художников и охрану памятников искусства. В течение 1917 г. они заявляли о своем политическом нейтралитете, а в феврале 1918 г. общество в качестве коллективного члена вошло в Комиссию по охране памятников искусства и старины при Совете рабочих и солдатских депутатов, тем самым показав лояльность советской власти [2, с. 71]. В сентябре 1919 г. общество влилось в профсоюз Рабис. Это давало право на получение продовольственных карточек.

Сложный 1918 г. оказался беден на деятельность «выставочных объединений» и на выставки из-за колоссальных социальных потрясений, но главным образом в связи с исчезновением частных салонов и выставочных залов, прежде бравших на себя материальную сторону организации выставок. В 1918 г. в государственных выставочных залах было устроено несколько огромных эклектичных выставок. Такое направление, как беспредметное искусство, совершенно тонуло в их масштабе, как это происходило, например, во время большой «Первой выставки профессиональных художников Москвы» (май — июль 1918 г.): в ней участвовало 180 художников, представивших более 700 работ [6, с. 71]. Объявленный лозунг — «свобода творить» — давал возможность выставлять без разбора живопись какого угодно стиля и качества. Событием, оставившим заметный след в художественной жизни, стало празднование первой годовщины Октябрьской революции. Этот эмоционально перенасыщенный и восторженно принятый спектакль оставил мало подробных свидетельств. Все ограничилось лишь краткими упоминаниями в печати. Это касалось и гигантских представлений, которые вошли в историю под названием «массовых действ» [6, с. 34].

В условиях наступления войск генерала Деникина и боевых действий на юге страны Советским правительством 17 июня 1918 г. был принят декрет о «монументальной пропаганде». Он оказался чрезвычайно важным для практической сферы искусства и способствовал деятельности Московского профессионального союза скульпторов-художников (1917—1919 гг.), созданного в начале революционного года. С момента основания союз взял на себя организацию работы скульпторов, прием и распределение заказов, закупку материалов, распределение мастерских и т. п. С этой целью планировалось создать техническое бюро, и был выработан «Устав Свободной мастерской». После 17 июня 1918 г. союз заключил с отделом ИЗО Наркомпроса договор, который предусматривал установку в Москве до 70 памятников выдающимся деятелям мировой науки, культуры и революционного движения. Большая часть проектов была выполнена в 1918—1920 гг. из глины и не сохранилась.

Определенный творческий подъем начался в 1919 г. На фоне успехов большевиков на фронтах Гражданской войны в Москве, Петрограде, других городах начали создаваться «свободные мастерские», где преподавали художники-новаторы, а выбор педагогов был предоставлен самим учащимся. К. Малевич, который ушел из общества «Бубновый валет», стал вести преподавательскую деятельность в Москве. Никогда прежде в Москве не бывало стольких вернисажей, как в 1919—1920 гг. [6, с. 10]. С наступлением 1919 г. открылся цикл «государственных выставок», целью которых было как можно шире представить все художественные направления, попавшие в поле зрения новой власти. Первая из таких экспозиций посвящалась памяти Ольги Розановой, скоропостижно скончавшейся осенью 1918 г.

В годы Гражданской войны по-прежнему шел процесс создания различного рода творческих объединений, проводились выставки и вернисажи. Чаще всего корпорации создавались на старой идейно-политической платформе, несмотря на возрастающий идеологический прессинг новой власти. Подобные мероприятия убеждали интеллигенцию в том, что советская власть установилась надолго, что она заинтересована в создании подлинного народного искусства и стремится привлечь трудящихся к духовным богатствам, накопленным человечеством. В дальнейшем творческая активность художников, скульпторов и представителей других направлений искусства развивалась, но уже в условиях профессионального объединения «Всерабис». Процесс формирования союзов московской творческой интеллигенции в своем развитии прошел долгий путь от кружков художников и любителей, собиравшихся на частных квартирах, до профессиональных союзов с четко выраженной творческой специализацией. Объединяющей основой всех сообществ художественной интеллигенции по-прежнему оставалось творчество, выполнение общественных функций по созданию и сохранению русской национальной культуры и просвещение общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Волошин, М. А.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Кн. 2. Проза 1900—1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы / М. А. Волошин. М. : Эллис Лак, 2008. 1088 с.

2. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820—1932). Справочник по русскому искусству / сост. Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. СПб. : Изд-во Чернышева, 1992. 400 с.

3. *Кулик, В. Н.* Первые выборы после победы суфражизма в 1917 г.: избирательницы и политические партии (на примере Тверской губернии) / В. Н. Кулик // Гендерная реконструкция политических систем. СПб. : ИСПГ — Алетея, 2003. 991 с.

4. *Купцова, И. В.* Художественная интеллигенция России в годы первой мировой войны / И. В. Купцова. М. : ИТРК, 2007. 272 с.

5. Московская хроника // Новое время. 1914. 26 дек.

6. *Наков, А. Б.* Русский авангард / А. Б. Наков. М. : Искусство, 1991. 192 с.

7. Российский государственный архив литературы и искусств (далее — РГАЛИ). Ф. Р-645 (Московское училище живописи, ваяния и зодчества). Оп. 1. Д. 1 — Дело о приеме новых членов в Художественное общество и об уплате членских взносов. Крайние даты: 17 декабря 1843 — 25 июля 1850. 268 л.

8. РГАЛИ. Ф. Р-694 (Архипов Абрам Ефимович). Оп. 1. Д. 1 — Материалы съездов, выставок, конгрессов, собранные А. Е. Архиповыми. 30 л.

9. *Хайдеггер, М.* Время и бытие: Статьи и выступления / сост., пер. с нем. и ком. В. В. Бибихина / М. Хайдеггер. М. : Республика, 1993. 447 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблемам формирования московских объединений творческой, художественной интеллигенции, как особого исторического феномена. В работе дана авторская периодизация на данную проблему. Статья представляет огромный интерес, как для профессиональных историков, так и для всех, интересующихся проблемами российской интеллигенции.

SUMMARY

Creating Communities of the artistic intelligentsia of Moscow: the middle of XIX — 20-ies of XX century.

This article focuses on the problems of forming associations of intellectuals as a specific historical phenomenon. In this work the author’s per iodization to the problem. The article is of great interest, both for professional historians and for all those interested in the problems of the Russian intelligentsia.

Статья поступила в редакцию 20 мая 2009 г.